

## Editorial

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

### Référence électronique

« Editorial », *Cahiers du GRM* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 24 avril 2014, consulté le 09 juin 2014. URL : <http://grm.revues.org/391>

Éditeur : Marco Rampazzo Bazzan

<http://grm.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://grm.revues.org/391>

Document généré automatiquement le 09 juin 2014. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© GRM - Association

# Editorial

## Introduction

*Si « cette histoire », celle qui vit autour de nous, n'a aucune finalité, la non-existence se pointe aussitôt pour engloutir et anéantir la forme que nous donnons au vers, à peine moins imparfaite que celle que nous essayons, sans illusions mais avec nos camarades, de réaliser dans la zone éclairée de notre vie. Si cela devait se produire, l'honneur aurait compté moins que rien, faute de vérité. Mais le contraire est toujours possible : que l'honneur relie à soi, et tienne, la vérité. Franco Fortini*

- 1 Dans le cadre des approches marxistes de la question culturelle, Franco Fortini fut sans doute l'intellectuel qui a consacré aux apories des rapports entre l'art et la politique en horizon communiste les réflexions les plus profondes. Les positions développées par Fortini héritent des travaux des théoriciens marxistes occidentaux, tels Lukács, Adorno, Benjamin, Marcuse ou Sartre ; mais elles relèvent aussi d'un diagnostic propre portant sur le déclin des figures bourgeoises de l'intellectuel et sur les impasses qu'ont rencontrées les tentatives d'instaurer un nouveau « mandat social » communiste. Au début des années 1960, le capitalisme avancé, l'industrie culturelle, ainsi que la crise du stalinisme et de la gauche communiste traditionnelle, imposent le constat suivant : « Toute position nostalgique ou “révoltée” visant à restituer aux écrivains le statut social légué par le Romantisme est dorénavant absurde (et coupable) (...), et le retour au mandat et au statut que le mouvement ouvrier voulut assigner aux écrivains, d'abord en revendiquant une continuité avec l'époque des Lumières, ensuite par la constitution des Fronts Populaires antifascistes, est impossible et vain »<sup>1</sup>.
- 2 Pour Fortini, la fin de tout mandat social direct et explicite permettait (et imposait) de renvoyer la culture et l'art à leur vérité immanente, et de penser leurs liens aux projets d'émancipation par-delà toute assignation à un rôle politique précisément défini. L'obsolescence des formules les plus connues (et les moins subtiles) de l'engagement des intellectuels aurait pu rouvrir un questionnement plus profond à propos des possibilités et des tâches politiques des représentants de l'Esprit. C'est ce questionnement que Fortini visait à formuler en réélaborant les philosophies dialectiques de l'art de l'Idéalisme allemand et du marxisme occidental, et en essayant de comprendre le lien paradoxal, mais indissoluble, entre esthétique et politique dans le projet communiste : « Comme Lukács nous l'a appris, de l'Âge Romantique jusqu'à aujourd'hui, l'attribution d'une importance toujours plus grande à la poésie et à l'art a partie liée avec le processus de la réification s'étendant à toutes les sphères de l'activité humaine. Je fais allusion à l'essai sur la réification recueilli dans *Histoire et conscience de classe* (...). Si l'art et la poésie ont pu devenir, notamment au cours du siècle dernier, “forme et structure”, ce ne fut qu'en se présentant comme “seconde nature”, comme le seul mode de l'agir que la sclérose de la réification aurait partiellement épargné : d'où la vérité fantasmatique des théories formalistes. Mais la tradition humaniste que Lukács résumerait par les noms de Goethe et de Hegel, lègue à la perspective marxiste, en tant que visée ultime, la fin (mieux : l'unité de conservation-et-dépassement) de l'aliénation, la restitution de l'homme à soi, en somme la capacité, individuelle et collective, de se faire de plus en plus soi-même, de s'auto-déterminer, de donner une forme au passé, au présent et à l'avenir. Une capacité “surhumaine” qui ne dépasse l'homme que nous sommes que pour autant qu'elle en approfondit la contradiction capitale. Or la praxis-conscience qu'est la fin marxiste de l'histoire n'est autre chose que “le rêve d'une chose” que les hommes auraient fait depuis toujours : *le pouvoir de donner une forme à la vie*, ce geste de lui imposer un ordre à partir d'une finalité *en quoi consiste justement le propre des œuvres d'art*. La “mise en forme” de la vie est la victoire remportée sur son usage exclusivement pratique, auquel nous sommes soumis dans le travail aliéné (...). L'œuvre d'art n'est (...) que la prophétie métaphorique ou la métaphore prophétique de cette mise en forme »<sup>2</sup>.
- 3 La forme de l'œuvre esthétique « indique silencieusement une absence » (p. 141), elle montre une cohérence possible entre des significations différentes, qui représente et anticipe la réconciliation que vise la lutte historico-politique contre la vie aliénée. Il y a donc une

homologie indirecte entre l'activité formelle de l'art et la pratique révolutionnaire : « La classe ouvrière est rivée à l'usage exclusivement pratique de sa propre vie, au principe de prestation, au travail soumis immédiatement aux impératifs utilitaires. Dans la mesure où elle est la Classe révolutionnaire – la négation “véritable” –, elle œuvre objectivement à supprimer la condition informe et “informelle” de son existence et de l'existence en général : elle œuvre donc à “mettre en forme” la vie »<sup>3</sup>. La Révolution et l'art visent une finalité commune : « La poésie appartient nécessairement à un ordre de valeurs analogue à celui auquel l'ordre capitaliste oppose un empêchement systématique, organisé et nécessaire »<sup>4</sup>.

4 Mais cette homologie des fins est solidaire d'un écart irréductible entre les pratiques esthétique et révolutionnaire. L'un des enjeux principaux des positions de Fortini était l'impossibilité de soumettre l'art aux temps et aux exigences de la politique, fût-elle authentiquement révolutionnaire. En réalité, l'analogie entre ces deux sphères ne concerne que l'horizon de la *totalité possible* dont l'existence humaine peut être porteuse et dont témoigne toute l'histoire profonde et cachée des activités des hommes. Or cet horizon n'existe que dans le temps « lent » d'un discours ininterrompu sur les fins ultimes de la lutte pour le communisme : « [La poésie et l'art sont] l'intersection entre le temps des horloges et le temps de l'histoire (la conscience religieuse parlerait d'ordre profane et d'ordre sacré). La poésie – à l'instar des fragments de météorite qui, tout en n'étant que du métal présent sur terre, n'en “signifient” pas moins une origine différente – se manifeste comme une fraction de “temps orienté” »<sup>5</sup>.

5 Le temps de l'art est le temps de la recherche de la totalité : cette sphère temporelle peut – tout comme la Révolution – s'absenter de l'horizon historique accessible aux temps immédiats de la politique. Pourtant, cette temporalité « longue » dans laquelle agit la capacité à mettre en forme l'existence peut fonctionner comme trace ou témoignage d'une vérité de la politique (révolutionnaire) qui resterait irréductible aux contingences de celle-ci : « Il est un haut enseignement que la poésie peut donner à la classe qui incarne la négation et à ses chefs : elle peut suggérer l'idée bénéfique que la lutte de classe menée pour supprimer les classes aboutirait à une contradiction supérieure et proprement inépuisable – celle entre la capacité illimitée de maîtriser l'existence et la précarité et la contingence illimitées de celle-ci »<sup>6</sup>. La proposition de Fortini consiste à refuser les formes directes de l'engagement, la fonction émancipatrice de l'art coïncidant avec l'appel – et le rappel – qu'il incarne et dans lequel insiste l'idée d'une humanité libérée. Le « mandat » politique de l'art ne consiste pas à se mettre au service du Parti, de la Classe ou du Peuple, mais à entretenir, sous les formes qui lui sont propres, irréductibles aux exigences de l'engagement, un discours sur les fins ultimes du Communisme.

6 Cette position implique de reconnaître l'existence d'un écart entre des cadres temporels différents : alors que la politique inscrit la Révolution dans la temporalité de la conjoncture, le questionnement de la totalité et des fins n'est accessible que par un changement d'échelle inscrivant la rupture révolutionnaire dans le temps immémorial des virtualités anthropologiques fondamentales, celles de l'homme comme « être générique ». Pourtant, dans cette perspective, le rôle de l'art est lui-même un rôle dialectiquement contradictoire : sa tâche ne consiste pas plus à dire la Vérité de la Révolution qu'à s'en faire l'instrument direct, et le Poète ne saurait être le législateur de la Politique du fait de son accès supposé aux fins ultimes. Entre les deux domaines il n'y a pas de rapport de fondation linéaire, chacun incarnant précisément ce que l'autre rate de la vérité qu'il vise. L'art irréalise les contenus qu'il présente : en les mettant à l'abri de l'immanence de la conjoncture et des contingences de la lutte politique, il ne peut s'empêcher de les transformer en simulacres – images d'une vérité qui ne peut se donner que sous la forme de ce-qui-n'est-pas-encore, donc comme une promesse qui pourra certes nourrir une infinité de moments présents, mais qui restera toujours en-deçà de toute actualité politique déterminée. Comme dans les *Lettres sur l'éducation esthétique* de Schiller, l'image de l'humanité libérée que l'art présente ne saurait être épuisée par les aléas et les échecs de la politique en acte ; mais c'est pour cette même raison que le moment, et l'épreuve, de la réalisation lui font nécessairement défaut. Les raisons de la Révolution incarnent les limites du discours de l'art tout autant que celui-ci excède les bornes de la politique : « L'art et la poésie ne cessent un seul instant de nous proposer leur “imitation”

ultime, qui dépasse nos actuelles capacités formatrices, et qui, par conséquent, en indiquant silencieusement une absence, annonce l'exigence d'un saut qualitatif »<sup>7</sup>. La temporalité du discours sur les fins ultimes est moins le lieu d'une fondation de l'ordre du jour que le rappel de l'insuffisance de l'immanence du présent ; mais sa condition de possibilité est une autre insuffisance, symétrique de la première, face à l'épreuve de l'actualité. Le discours de l'émancipation communiste ne saurait être que divisé, et la centralité de l'esthétique est le symptôme de son impossibilité d'exister d'un seul côté du miroir.

7 L'art s'avère être à la fois le lieu d'élaboration des valeurs et des vertus qui se dégagent de la sphère des fins ultimes et l'opérateur dialectique de leur rapport contradictoire avec la dimension historico-politique. Ce pouvoir que l'art détient de présenter des éléments infra-politiques est identifiable dans les œuvres les plus directement associées à l'horizon révolutionnaire. Roland Barthes l'a reconnu dans *Mère Courage* de Bertolt Brecht : « Le personnage central de *Mère Courage*, ce n'est pas en dernière instance la cantinière, c'est sa fille Catherine (...). Chez Catherine, le mutisme libère le geste, et le geste (...) révèle ce qu'il faut bien appeler, faute d'un mot moins compromis, la sensibilité de Catherine »<sup>8</sup>. Catherine, que Brecht « a engagée dans un acte véritable, conscient et efficace » – le sauvetage de la ville assiégée – par lequel elle interrompt le déterminisme de la « triste et sauvage histoire des hommes », incarne « le travail d'une conscience qui veut comprendre le réel, s'oublie pour mieux se tourner vers lui, et s'associe au monde par une attention qui n'est rien d'autre que la forme la plus haute de l'intelligence »<sup>9</sup>. Walter Benjamin a attribué à Kafka la faculté d'attention – « ce que Malebranche appelle "la prière naturelle de l'âme" » – en laquelle l'auteur du *Procès* « comme les saints dans leur prière, enveloppait toute créature »<sup>10</sup>. L'attention de Kafka se manifeste dans la présentification des gestes, que l'écrivain arrache à l'oubli immémorial : c'est « jusqu'à dans le geste le plus ordinaire » que l'homme kafkaïen « doit remuer des âges du monde »<sup>11</sup>. L'attention de Catherine, son intelligence des autres, appartient à la même temporalité immémoriale que présentent les textes de Kafka – Roland Barthes a bien vu qu'elle vient « de très loin » : « L'héroïsme final de Catherine n'est pas un geste glorieusement arbitraire, il est le fruit d'une présence au monde qui vient de très loin : en lui se rejoignent l'acte et son éthique, le faire et la valeur, la correction des conduites et la tendresse des fins »<sup>12</sup>.

8 On peut alors situer le statut des pratiques esthétiques dans leur rapport à la politique après l'éclipse de la perspective révolutionnaire. Lorsque les conditions de la conjoncture révolutionnaire s'absentent, et que l'horizon de la pratique politique devient opaque et problématique, la possibilité de déplacer les questionnements portant sur les fins vers des sphères dont la logique est celle des temporalités longues et des effets imperceptibles permet peut-être de réinscrire les perspectives et les raisons ultimes *de la politique* dans un discours articulable *en absence* de la politique. Ainsi la fin de la séquence qui a érigé le marxisme en « horizon indépassable » laisse intacte la possibilité d'interroger les pratiques et les objets esthétiques comme des sites d'élaboration d'un matériau anthropologique qui peut conserver, tout en les déplaçant, les exigences de la politique révolutionnaire. Un matériau – affects, idées, langages, formes de vie, et actions – dont la persistance silencieuse agit sur un plan infra- ou proto-politique, et que des constellations historiques déterminées peuvent faire basculer en direction d'une efficacité politique directe.

## Présentation du dossier

*Tu vois, ce qui est dur a le dessous. [Le poème brechtien sur L'origine du livre Tao-te-king] a été écrit à une époque où cette phrase frappe l'oreille des hommes comme une promesse qui ne le cède en rien à quelque promesse messianique que ce soit. Mais, pour le lecteur actuel, elle contient non seulement une promesse, mais encore un enseignement : Que l'eau qui doucement effleure/La pierre énorme, avec le temps en vient à bout. Cela nous apprend qu'il ne faut pas perdre de vue le caractère variable et changeant des choses et prendre le parti de ce qui est aussi insignifiant, aussi prosaïque, mais en même temps aussi inépuisable que l'eau. En lisant cela, le dialecticien matérialiste pensera à la cause des opprimés.*

Walter Benjamin

- 9 Les textes réunis dans ce *Cahier* sont des plus hétérogènes. La première section présente une traduction inédite et un commentaire de fragments posthumes de Hans-Jürgen Krahel, dans la perspective de la théorisation de la fonction dialectique de l'esthétique qui traverse le marxisme occidental depuis Lukács jusqu'aux mouvements des années 1960. La deuxième section est consacrée à deux figures de la culture est-allemande – Heiner Müller et Carlfriedrich Claus – qui ont mené, avec les moyens de l'art, de la littérature et du théâtre, une réflexion singulière sur la perspective communiste. La troisième section étudie le cinéma « engagé » ou « critique » né dans les années 1960 et ses implications politiques et philosophiques. Enfin, la quatrième section porte sur la manière dont les œuvres de Clarice Lispector (littérature) et d'Abdellatif Kechiche (cinéma) explorent les questions existentielles que traduisent et affrontent à la fois les positions affectives de la subjectivité.
- 10 On pourrait se demander quel fil conducteur relie entre eux tous ces objets disparates. Une première réponse consiste à rappeler que l'histoire moderne du communisme est traversée par une exigence récurrente de confronter les raisons et les perspectives de la politique au sens et au statut de la sphère esthétique. Deux épisodes célèbres peuvent être considérés comme les deux pôles qui concentrent toutes les ambiguïtés et les oscillations de cette confrontation : les réflexions de Marx sur la valeur transhistorique de l'art grec dans l'*Introduction* de 1857, et le refus par Lénine de la réconciliation mystifiée que promet la musique de Beethoven, rendant trop « gentils » les révolutionnaires professionnels. Selon Marx : « L'intuition de la nature et des rapports sociaux qui est à la base de l'imagination grecque et donc de l'art grec est-elle compatible avec les *machines à filer automatiques*, les chemins de fer, les locomotives et le télégraphe électrique ? (...). Mais la difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à certaines formes sociales (...). La difficulté réside dans le fait qu'ils nous procurent encore une jouissance esthétique et qu'ils gardent pour nous, à certains égards, la valeur de normes et de modèles inaccessibles »<sup>13</sup>. Maxime Gorki relate que Lénine aurait dit : « Je ne connais rien de mieux que l'Appassionata. Je suis prêt à l'écouter chaque jour. (...). Mais je ne peux pas écouter longtemps de la musique, cela agit sur les nerfs, on a envie de dire d'aimables sottises et de caresser la tête des gens qui peuvent créer une telle beauté (...). Aujourd'hui, il ne faut caresser la tête de personne, sinon on se fait mordre la main. Il faut donner des coups sur la tête, sans pitié »<sup>14</sup>.
- 11 Ces deux épisodes – apparemment assez anodins – semblent exprimer deux attitudes inconciliables : Marx « l'humaniste » accepterait comme valide l'image de l'homme harmonieux que le classicisme élève au rang de legs impérissable de l'art antique, alors que Lénine « le politique » soumettrait aux exigences impitoyables de la lutte des classes toute valeur esthétique susceptible de détourner la volonté révolutionnaire. Mais il convient de compliquer cette opposition trop simple. En s'interrogeant sur la valeur que l'art grec peut avoir par-delà le contexte singulier de sa genèse, Marx théorise moins une puissance éternelle des œuvres d'art qu'il ne problématise en réalité l'anachronisme toujours répété de l'épopée, de l'héroïsme et de la mythologie esthétique. D'un autre côté, l'impatience de Lénine à l'égard de Beethoven manifeste clairement que, si la belle apparence risque de désarmer le révolutionnaire, c'est parce qu'elle présente comme déjà accomplie ici et maintenant – donc *trop tôt et trop facilement* – la « promesse de bonheur » au nom de laquelle les révolutionnaires s'interdisent d'« être gentils », comme Brecht aurait dit. On peut donc faire l'hypothèse que Lénine conçoit l'art comme *présentation* d'une Idée de l'homme susceptible d'inspirer des perspectives politiques, mais selon une modalité toujours et nécessairement décalée par rapport aux exigences propres à la politique. Et on peut avancer que, pour Marx, l'art grec n'incarne des valeurs transhistoriques que sur le mode de l'inactualité, c'est-à-dire ce qui est impossible à effectuer dans l'époque présente du capitalisme et du prolétariat. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de la mise en scène d'une tension entre le sens des formes esthétiques et la sphère historico-politique telle que le communisme marxiste la construit. Tout se passe comme si la critique de l'économie politique et la lutte des classes ne pouvaient appréhender les productions artistiques que pour autant qu'elles relèvent d'une *autre scène*, où la logique des formes esthétiques apparaît pour témoigner d'une temporalité à la fois irréductible et articulée à celle du capital et de la révolution : cette *autre scène* n'a de cesse de se représenter face à la

sphère historico-politique sur le mode du conflit, du décalage ou de la dénégation. La politique telle que le communisme marxiste l'a pensée ne peut par conséquent s'empêcher d'instaurer en retour une relation contradictoire avec cette altérité qu'elle projette nécessairement sans parvenir à la traiter par ses propres moyens : on voit que la nécessité de cette relation à double sens est structurelle.

- 12 Le discours communiste de la politique produit ainsi un discours de l'art comme son Autre indispensable. L'insistance d'une problématique esthétique au sein de la perspective communiste au XXe siècle relève de la manière dont le communisme engage un traitement de ce qui reste impensé dans sa compréhension de l'histoire et des rapports sociaux. L'esthétique s'avère le révélateur du déplacement de cet impensé dans une sphère où il peut être dit par des moyens différents de ceux qu'implique la politique. On ne s'étonnera pas, dès lors, qu'un tel écart se manifeste aussi par un décalage temporel : si la Révolution est indissociable de l'actualité d'un présent dans lequel elle est « à l'ordre du jour », l'autre scène qu'est l'esthétique se présente immédiatement comme ce qui reste irréductible à cette actualité ; elle n'a de cesse de rappeler un ordre du jour différent, qui vient toujours trop tôt ou trop tard par rapport au présent de la Révolution.
- 13 Cette relation dialectique entre esthétique et politique structure toute l'histoire des relations entre les hommes de l'art et de la culture (les « intellectuels ») et le mouvement communiste du XXe siècle. Dans cette histoire, grandeur et héroïsme coexistent avec intimidation et corruption : il faut en trouver la clé dans la rencontre, souvent tragique, entre un mouvement politique cherchant à situer son projet par rapport à la tradition culturelle de la bourgeoisie européenne, et des hommes que la crise des identités bourgeoises traditionnelles force à rechercher un nouveau « mandat social », susceptible d'assigner un sens et un statut aux puissances de l'esprit. En clair, la fonction intellectuelle cherche sa propre légitimité dans la lutte des exploités, et la lutte politique l'assurance de son universalité dans les formes culturelles. Ce rapport dialectique a aussi déclenché un « conflit des facultés » au cours duquel les professionnels de la politique ont essayé d'utiliser l'Esprit comme instrument immédiat d'une ligne politique, tandis que les professionnels de l'Esprit cherchaient à reconstituer à travers la lutte des classes la légitimité du pouvoir spirituel. L'incapacité à opérer le dépassement de ce rapport de double exploitation entre la Révolution et l'Intelligence est incontestablement l'un des échecs majeurs du mouvement communiste.
- 14 La cohérence d'une problématique peut alors être reconstituée à partir de ces textes hétérogènes : les artistes et les théoriciens étudiés ici ont tous travaillé après la Deuxième Guerre, donc après la crise des formes sous lesquelles l'Esprit et la Révolution s'étaient rencontrés entre la Révolution d'octobre et les purges staliniennes. Chacune des expériences qu'on a essayé d'étudier ici s'est déroulée en dehors d'un mandat social organisé que pouvaient incarner tant la République bourgeoise des Lettres que le Mouvement communiste international. De la Guerre Froide jusqu'au blocage politique de notre époque post-communiste, en passant par les « séquences rouges » des années 1960 et 1970, par la restauration des années 1980 et par la chute du Mur de Berlin, la valeur et le sens des pratiques esthétiques n'ont cessé de faire l'objet d'un questionnement qu'aucune structure ou mandat alternatifs à l'industrie culturelle capitaliste n'a plus été susceptible de soutenir et de légitimer.
- 15 L'enchaînement des sections essaye de montrer les devenirs de cette problématique dans des conjonctures différentes. Les débats au sein du marxisme occidental sur la fonction dialectique des arts ont incarné à la fois une réappropriation matérialiste de l'idéalisme allemand – ce haut lieu de la réflexion esthétique – et un questionnement de l'héritage culturel bourgeois visant à fournir une perspective métapolitique à la pratique révolutionnaire. Dans les œuvres de Müller et de Claus, c'est l'hypothèse communiste elle-même qui fait l'objet d'une problématisation directe en tant qu'horizon métapolitique face aux apories de sa réalisation : entre le socialisme réellement existant et les destinées de l'« être générique » qu'est l'humanité un écart se creuse dans lesquelles les pratiques artistiques développent leur propre discours sur les fins ultimes. Dans les pays capitalistes avancés, un nouveau cycle mondial de luttes politiques et sociales surgit entre l'après-guerre et les années 1960, et inspire aux artistes et aux intellectuels de nouvelles formes d'engagement : la critique marxiste de la société de masse et le bilan

du communisme soviétique ouvrent des possibilités inédites d'articuler la politique et la culture par-delà les « mandats » traditionnels. La quatrième section porte sur des œuvres artistiques qui n'ont pas ou plus de lien direct avec l'histoire du mouvement communiste, et qui appartiennent en réalité à une conjoncture dont le communisme est absent comme horizon politique concret : pourtant, ces œuvres continuent à dégager et à construire, par-delà tout enjeu politique immédiat, les formes dans lesquelles peut se déployer la consistance d'un sujet. On pourrait aller jusqu'à dire qu'il s'agit là de la recherche d'une position subjective « vraie », qui est certes capable d'instancier le dépassement d'une passivité douloureuse et oppressive, mais qui ne trouve plus comme site d'effectuation que l'« intensité faible » des micro-rapports quotidiens. Elle continue pourtant à entretenir des virtualités anthropologiques qui constituent la trame invisible de toute entreprise collective de libération. C'est pourquoi ces œuvres esthétiques recèlent, en dépit de leur statut incontestablement infra-politique, ce que Alexander Kluge appellerait la « continuité majeure » dont sont faits les processus révolutionnaires. Les liens tissés par les formes esthétiques entre les idées et les affects, entre les longues durées de l'histoire collective et la contingence des vies ordinaires, entre les événements qui marquent une conjoncture et les intensités faibles de l'existence, entre les processus historiques qui ébranlent les vies des communautés et les micro-événements dans lesquels se construit l'identité individuelle et collective, entre l'analyse des structures anonymes et la sphère subjective des projets et des désirs, entre les mouvements silencieux de l'histoire et la texture fine des émotions et des gestes –, ces liens donc continuent à abriter les traces parfois imperceptibles d'une intention inépuisable : le dépassement de la passivité, la construction d'une existence émancipée.

16 C'est cette intention que les formes et les gestes de l'art peuvent continuer à entretenir à une époque où non seulement tout mandat révolutionnaire, mais aussi l'autonomie que la civilisation bourgeoise avait assignée à la culture, a cessé d'exister. La mise en forme de l'existence continue à se manifester comme exigence immanente aux langages et aux images de l'art, mais aussi dans tout ce que les hommes mettent en œuvre pour imposer à leur vie plus de consistance et de vérité. Il ne fait aucun doute que, dans une conjoncture marquée par l'impossibilité de vérifier cette exigence dans les temps de la pratique et de la décision politiques, un *pari* devient nécessaire – un pari portant sur la fécondité des temps longs et des intensités faibles que les pratiques esthétiques contribuent à explorer et à rendre visibles.

### Notes

1 Franco Fortini, « Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo », in *Verifica dei poteri*, Milan, Il Saggiatore, 1965 ; Turin, Einaudi, 1989, p. 138.

2 *Ibid.*, p. 139-140.

3 *Ibid.*, p. 141.

4 *Ibid.*, p. 136.

5 *Ibid.*, p. 140.

6 *Ibid.*, p. 142-143.

7 F. Fortini, *Verifica dei poteri*, *op. cit.*, p. 141.

8 R. Barthes, « Commentaire-Préface à Brecht, *Mère Courage et ses enfants (avec des photographies de Pic)* » (1960), in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 291.

9 *Ibid.*, p. 291-292.

10 W. Benjamin, « Franz Kafka » (1934), in *Oeuvres*, t. II, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 446.

11 *Ibid.*, p. 413.

12 R. Barthes, « Commentaire-Préface à Brecht, *Mère Courage et ses enfants (avec des photographies de Pic)* », *op. cit.*, p. 292.

13 K. Marx, « Introduction de 1857 », in *Manuscrits de 1857-1858, dits « Grundrisse »*, ouvrage publié sous la responsabilité de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Editions Sociales, 2011, p. 67-68).

14 M. Gorki, *Lenin*, <http://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1924/01/x01.htm>.

***Pour citer cet article***

## Référence électronique

« Editorial », *Cahiers du GRM* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 24 avril 2014, consulté le 09 juin 2014. URL : <http://grm.revues.org/391>

---

***Droits d'auteur***

© GRM - Association

---